

XVIIe Congrès de l'AISLF, Tours, 5-9 juillet 2004

CR 18, « Sociologie de l'art »

Pascal Vallet, ATER à l'Université du Littoral-Côte d'Opale

Pour un usage sociologique de la notion de *kunstwollen* de Aloïs Riegl

Pour un usage sociologique de la notion de <i>kunstwollen</i> de Aloïs Riegl	1
Introduction	2
Aloïs Riegl.....	2
Critique de cette notion	4
Les historiens de l'art	5
Histoire, sociologie et anthropologie	8
Et la Kunstwollen ?.....	8
Exemple : « Un plaisir de faire de la musique »	10
Une situation sociale	10
<i>Idea</i>	11
Une « volonté d'art » musical	12
Conclusion : que peut-on retenir ?	12
Références	14

Introduction

Dans l'introduction de l'enquête sur la réception des œuvres peintes qui fut réalisée au Musée Granet en collaboration avec Emmanuel Pedler, *Le temps donné aux tableaux*, Jean-Claude Passeron écrivait que les spectateurs produisent « un travail raisonnant, affectif et sensoriel de réception, corollaire du désir intense de formuler du sens ou de faire surgir de la structure qui, lorsqu'il se fait *Kunstwollen* du récepteur, ouvre le champ de l'expérience esthétique à la perception de la peinture » (Passeron, Pedler, 1991, XXXVI) — bref, il utilisait le terme *Kunstwollen* pour caractériser l'expérience esthétique des spectateurs de l'enquête voulant, en quelque sorte « recevoir de l'art ». Or, si le terme de *kunstwollen* avait été inventé à la fin du XXe siècle par l'historien de l'art Aloïs Riegl comme une « forme de l'esprit ... donnant naissance aux affinités formelles d'une même époque, dans toutes ses manifestations culturelles », il servait essentiellement à caractériser l'intention des producteurs d'œuvres.

Si on rapproche ces deux points de vue, il nous semble donc qu'en permettant d'articuler l'intention du « regardeur » de l'œuvre et celle de son producteur, la notion de *Kunstwollen* offre un bon point de départ pour une sociologie de l'art qui voudrait ne pas buter sur l'aporie entre art et métier, spectateurs et producteurs, émetteurs et récepteurs ce que remarque d'ailleurs Antoine Hennion (citant Riegl en périphérie) dans *La passion musicale* lorsqu'il écrit du concept de *Kunstwollen* qu'il permet de « lier « publics », pensée et matériau, ... » (Hennion, 1993, 93, note 13). Dans cette perspective, tous les participants à une même expérience esthétique seraient donc animés d'une *Kunstwollen* qu'ils partageraient différemment — ou qu'ils ne partageraient pas — l'œuvre apparaissant alors comme un événement socialement orienté. En m'appuyant sur quelques exemples, je voudrais donc examiner cette notion de *Kunstwollen* pour essayer de comprendre quel usage la sociologie peut en faire.

Aloïs Riegl

Aloïs Riegl est né en 1858. Il est un des représentants de l'histoire de l'art formaliste de l'école de Vienne. Il visait à faire de l'histoire de l'art une discipline autonome qui aurait eu comme projet non pas « l'art » (trop vaste et trop divers) mais le « style ». Dans l'introduction à la traduction française des *Stilfragen* (Riegl, 1992), Hubert Damisch rapproche cet effort de celui de la linguistique qui, quelques années plus tard, sous l'impulsion de Saussure, prendra comme objet non pas le langage au sens général du terme, mais la langue considérée en tant que système. A cette attention formaliste, il faut ajouter la tradition philologique de l'Ecole des Chartres avec laquelle l'Institut de Recherche Historique que dirigeait Theodor von Sickel, le maître de Riegl, entretenait des liens étroits. En 1897, Aloïs Riegl obtient une chaire à l'université de Vienne. Il meurt en 1905.

En 1893, il publie une histoire de l'ornementation intitulée « Stilfragen » (que l'on pourrait traduire comme « problèmes stylistiques » ou *Question de style*). Il était alors le directeur du Département des Textiles du Musée autrichien. Dans cet ouvrage, il étudiait le système d'ornementation « végétale » dont il suivait minutieusement les transformations formelles à travers une histoire qui courait de l'Égypte pharaonique à l'époque romaine et jusqu'à l'art islamique. Sans entrer dans les détails, cette histoire de l'ornementation marque une rupture dans l'histoire de l'art. Pour Riegl en effet, l'art, ici réduit à des œuvres de peu de valeur et à des motifs ornementaux, commence avec la forme qui dépend de règles et de principes plus ou moins librement consentis qui, pour lui, caractérisent un style. À travers l'étude des décors antiques, il pointait donc que la question du style relève moins du référent (dans le cas des *Stilfragen*, la feuille d'acanthe supposée avoir servi de modèle originel au motif décoratif qui porte le même nom) que de transformations de motifs déjà existants et repris dans leur totalité et/ou partiellement détournés et ré-agencés (le motif de la palmette qui ré-agencé, devient, dans l'œil du regardeur, une feuille d'acanthe) dans le cadre d'une histoire des formes autonomes.

« On s'est depuis longtemps pénétré du fait que le rinceau d'acanthes n'existe pas dans la réalité et qu'il n'est qu'une invention du génie créatif des grecs. Ce qui n'a pas empêché que l'on se refuse à mettre en doute le fait que la plante elle-même, « l'acanthe », lui ait servi de modèle.... Mais si conformément à nos exposés l'acanthe n'est rien d'autre que la palmette projetée en perspective plastique, nous devons aussi dès lors considérer son apparition dans l'ornementation du rinceau en lieu et place de la palmette projetée à plat » (Riegl, 1992, 199)

Cette citation illustre assez bien ce que relève Hubert Damisch, à savoir que pour Riegl, « Chaque style, en même temps qu'il représente une manière d'aboutissement, contient les germes de développements futurs » (Riegl, 1992, XVII). Une telle assertion sert de base, d'une part, à la construction d'une histoire longue et permet, d'autre part, de constater que les différences entre les styles sont marquées jusque dans les détails de leurs variations historiques certes, mais aussi géographiques et sociologiques les plus locales : orient antique, mésopotamien, phénicien, perse, grec mais aussi du Dipylon, de Milo, de Rhodes, Béotien ou Attique. Dans cette perspective, selon Riegl, ce qui compte alors ce sont moins les traits formels qui distinguent un style d'un autre que les buts et les postulats autour desquels s'organise un projet artistique et qui supposent un réseau de contraintes. Les traits les plus saillant de ces styles renvoyant, pour leur part, à des « volontés d'art » différentes, à des *Kunstwollen* qui dépendent de « vision du monde » – (ce qu'il ne dit pas encore de cette manière dans les *Stilfragen*).

Dans les œuvres qui suivent les *Stilfragen*, et notamment dans sa *Grammaire historique des arts plastiques*, il conduira la description de ces variations stylistiques conditionnées par des « visions du monde », en déroulant une histoire générale de l'art depuis l'antiquité égyptienne jusqu'à la Renaissance. Cette histoire de l'art entendue comme une histoire de la forme et de l'esprit examine aussi bien les arts Gréco-latin, de Byzance, de l'Islam, Italien que ceux « des peuples germaniques ». Pour la construire, il détaille des « conceptions du monde » qu'il met en relation avec différents éléments de l'œuvre d'art : ses finalités ; ses motifs ; la sensorialité tactile et visuelle dont elle est supposée découler en terme de forme et de surface et qui structurent son effectuation (thème qui sera repris par la suite par Heinrich Wölfflin dans les *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*). Il décrit ainsi des *kunstwollen* différentes dont

il permet de comprendre les transformations dans le langage et, comme tout historien, en fonction de préoccupations qui sont celles de son époque.

Critique de cette notion

Pour Riegl, le facteur déterminant qui conditionne l'apparence spécifique d'une œuvre d'art, son style, est donc la *kunstwollen* dont elle est le résultat. Le terme est bien sûr ambiguë et a fait par la suite l'objet de nombreuses discussions et tentatives de définitions — et les historiens qui, tels que Panofsky, ont voulu s'en saisir ont vite identifié le danger auquel pouvait conduire l'usage de cette notion d'apparence très psychologique.

Les traductions, par exemple, font osciller sa définition entre « volonté d'art » et « volonté formative » (pour Gombrich) ou en encore « ce qui détermine l'art » ou encore « volonté de faire de l'art ». Mais quoiqu'il en soit, le terme reste toujours très volontariste. Assez irritant, il a donc mis à mal l'ingéniosité de différents penseurs : Gombrich avance ainsi que c'est une forme de vocable qui ne correspond à rien ! D'autres critiques n'ont pas manqué et, au bout du compte, la notion de *Kunstwollen* a été balayée par Panofsky dans son article « le concept de kunstwollen » comme trop idéaliste, ce que relève Antoine Hennion (Hennion, 1993, note 13, 93). D'autre part, à propos de sa vision de l'histoire, on pourra bien sûr taxer Riegl d'évolutionniste. Dans les constructions de Riegl, l'accent est mis, en effet, sur la continuité des développements stylistiques, sur une « évolution », qu'elles cherchent à caractériser à travers le « génie » des peuples. On perçoit bien sûr ce que porte en germe une telle approche qui, comme l'histoire de la vision de Wölfflin, si stimulante fût-elle, peut toujours se prolonger dans les distinctions les plus désastreuses ! De plus, il ne faudrait guère pousser loin le bouchon intellectuel pour reconsidérer le thème sous un jour hégélien, celui d'un « esprit du temps », ce qui le ferait définitivement rayer d'un trait de plume cette fois-ci passeronien. Si on cherche donc à en donner une stricte définition, la notion de *kunstwollen* ne tient pas ou plus et ce parce qu'elle renvoie soit à un flou artistique, soit au contraire, parce que les termes de la définition apparaissent toujours trop étroits et, en dernier ressort, idéalistes et essentialistes ce qui, dans tous les cas, ne peut pas faire bon ménage avec les sciences historiques et sociales.

Malgré ces difficultés, on peut tout de même remarquer :

- Que, d'une part, selon Otto Pächt, pour comprendre la *Kunstwollen* d'une époque passée, il faut envisager le phénomène stylistique dans leur généalogie — Hubert Damisch parle plus justement encore, je pense, de « transformations » ce qui a pour effet de neutraliser l'argument critique d'une tentation évolutionniste.
- Que, d'autre part, toujours selon Otto Pächt, si les Romains construisent, peignent et sculptent différemment des autres peuples, c'est qu'ils recherchent quelque chose de radicalement différent ; qu'ils expriment donc une visée différente. Pour Riegl, les changements de style qu'on peut constater sont par conséquent des changements de *Kunstwollen* et de « vision du monde » : ce que nous pouvons aujourd'hui encore comprendre aisément.

Si par conséquent le terme est rejeté par Panofsky, on peut tout de même retenir que Riegl l'utilise pour caractériser des intentions, des visées qui peuvent, par exemple, se prolonger

dans des théories esthétiques — ce que Panofsky, toujours lui, désignerait comme une *Idea* (Panofsky, 1989) une « idée de l'art » — ou dans des actes non théoriques, des gestes et des postures. Au bout du compte et dit dans d'autres termes plus sociologiques, une *kunstwollen* pourrait donc apparaître comme le moyen de désigner une « contrainte sociale » quelque fois générale à l'étendue d'une société ou à une collectivité qui exercerait, pourrait dire Durkheim, une action coercitive sur des individus, par exemple, les artistes, tout en leur étant externe : cette « contrainte » se transformant historiquement et, comme d'autres « contraintes sociales », sociologiquement. De plus, les sociologues ont remarqué en posant la question de la valeur des œuvres, que la réussite d'une œuvre ne trouve pas son explication dans le simple respect des conventions. Pour cette raison, prise entre les caractéristiques stylistiques de l'œuvre et la question du métier, l'idéologie du « don », celle de la distinction et du goût, la tentative de comprendre ce qui fait la réussite singulière d'une œuvre ou d'un artiste peut peut-être trouver un embrayeur descriptif dans la notion de *Kunstwollen* qui, ici, désignant une « intention artistique » permettrait l'étude de conduites artistiques socialement orientées : par exemple de séries d'actes adaptés à un but et « montés chez l'individu non pas simplement par lui-même, mais par toute son éducation, par toute la société dont il fait partie, à la place qu'il y occupe » (Mauss, 2001, 372). Mais ce transfert conceptuel d'une discipline à l'autre est-il possible ? Et surtout, de quelle manière ?

Les historiens de l'art

Pour répondre aux questions précédentes, il semble profitable de passer en revue quelques travaux d'historiens de l'art dont nul ne doutera qu'ils se préoccupent des « intentions » qui orientent les interactions autour de l'œuvre :

1. Panofsky, par exemple, au chapitre « Stylistique et personnalité de l'artiste » de *L'œuvre d'art et ses significations* (Panofsky, 1969) cherche à faire comprendre comment Dürer « conquiert » l'idéal antique à travers des œuvres du Quattrocento italien plutôt qu'à partir de modèles originaux. Selon Panofsky, l'idéal de beauté masculine de Dürer ne dérivait pas du Mercure d'Augsbourg, mais d'une copie italienne d'après l'Apollon du Belvédère complété par un « nu » emprunté à une estampe de Mantegna. Pour Panofsky, Dürer, dans sa *Théorie des proportions*, s'efforça à créer des « figures classiques dans un moment classique » destinée à entreprendre l'éducation de « lui-même et de ses confrères, les artistes allemands, à une attitude « classique » envers l'expressivité, la beauté du corps humain ». Pour cela, il empruntait aux « nus » des peintres italiens tout ce qu'il lui était possible d'assimiler de forme et de mouvement classique. On le constate donc, le rapport au modèle dégagé par l'historien de l'art met en avant le jeu de l'influence, de la conformité et de la non-conformité inventive, dans la transmission de schémas iconographiques. Ainsi, le Dürer de Panofsky reçoit, emprunte, assimile les formes de l'antiquité pour les transformer à travers son style et sa personnalité. Dans ce cas, l'histoire de l'art est une histoire du résultat — l'œuvre — et qui s'attache à comprendre la réception et la transformation de modèles. Dürer « reçoit » Apollon, mais voit tout d'abord en lui l'effort violent, il le représente alors dans une attitude « tendue » et toute la transformation réside dans cette tension (Panofsky, 1969, 205). Les modèles italiens qui servaient d'appuis à Dürer, connus ou moins connus, remontaient quelques fois à Périclès, paraphrasés au Quattrocento et Panofsky nous décrit comment, par le jeu d'une lecture des œuvres du Quattrocento, le peintre parvient à re-traduire le style, « l'idiome » italien en langage artistique. Dürer « améliore » donc (transforme selon son goût, sa manière de voir)

une copie italienne de l'Apollon du Belvédère dont il dispose en prenant appui sur un nu de Mantegna (Panofsky, 1969, 217). Il transforme son modèle italo-antique en une forme qui lui est personnelle. Ce modèle est sélectionné par Dürer en tout ou partie en fonction de l'attention qui est celle de son siècle et du contexte « subjectiviste et particulariste » de l'art septentrional au XVe siècle : « Il en résulte que le mouvement de la Renaissance en Allemagne n'était pas en mesure d'absorber l'art classique directement : moins parce qu'il n'y avait pas sur place assez de monuments antiques, que parce que l'Antique n'était pas encore, du point de vue du XVe siècle septentrional, « un objet d'expérience esthétique possible ». » (Panofsky, 1969, 231). On comprend bien que les attentions d'un artiste italien et d'un artiste allemand face à la statue du Laocoon sont évidemment différentes. Et on comprend aussi que ces attentions sont encore différentes de la posture médiévale qui par le truchement de l'*exemplum* se portait sur les détails de la chose observée afin d'en compléter le modèle traditionnel. *Dans la rencontre entre l'histoire des formes et des idées, Panofsky montre comment l'artiste Dürer trouve dans l'art italien du Quattrocento un dénominateur commun entre l'art antique et son propre horizon d'attention. Il analyse et décrit ainsi une « volonté d'art », une kunstwollen qui est particulière à un artiste mais qui s'ancre bien dans un ensemble social plus vaste.*

2. Autre exemple, plus court. Dans *L'invention d'un tableau* (Settis, 1978) Salvatore Settis, au terme d'un long travail argumentatif par lequel sont étudiées et rejetées les différentes interprétations de « La tempête » de Giorgione, montre comment les transformations du schéma iconographique préalable à l'œuvre relèvent de l'intention du commanditaire. Pour Settis, le « gommage », c'est-à-dire l'effacement du sujet dans l'œuvre de Giorgione, est à inscrire dans un goût pour les significations atténuées ou cachées qui serait propres aux conduites de la société cultivée de l'époque pour qui l'artiste travaillait et au sein de laquelle il vivait. *L'œuvre s'appréciait alors pour ses qualités allusives et subtiles saisissables uniquement dans cadre des connivences esthétiques du contexte étroit des amis du commanditaire.* La *kunstwollen* ici mise en évidence est donc celle d'un groupe de familiers qui veulent se distinguer d'un plus vaste public « vulgaire ». De manière différente, on retrouve l'étude de ce que l'on pourrait appeler cette *kunstwollen* spectatorielle dans les travaux de Francis Haskell qui pose des questions du type : en quoi les conditions de présentation des œuvres d'art modifient-elles notre regard ? Comment se sont faites et défaits les grandes collections d'art européen ? Comment les conservateurs de musée et historiens de l'art mettent-ils en place des modes d'appréciation ?

3. Dans *L'Oeil du Quattrocento* (Baxandall, 1972/1992), Baxandall articule l'histoire de l'art à l'histoire sociale. D'abord il étudie la structure du marché de la peinture au XVe siècle pour approcher la base économique des manières de goût de l'époque. Puis il examine comment les dispositions visuelles liées à la société peuvent être déterminantes pour le style pictural de ce moment historique. Enfin il reconstitue des éléments de l'équipement intellectuel adapté à l'examen des œuvres du temps. Chemin faisant, il *re-fabrique* un « oeil du Quattrocento » qui permet de comprendre l'attention portée aux œuvres et donc de mieux pénétrer les œuvres elles-mêmes. Ce réengendrement est possible parce que pour Baxandall la peinture « est le produit d'une relation sociale ». Or, pour une époque telle que la Renaissance les documents qui permettent une histoire sociale sont finalement assez rares. Il est par conséquent difficile d'entrer dans les dispositions d'esprit et les conduites des hommes de cette époque. Tous les documents sont donc utiles et les œuvres d'art font partie de ces documents utilisables, même

s'il ne faut pas surestimer les possibilités qu'elles peuvent offrir. Pour son étude, Baxandall installe d'abord un contexte. Il donne ensuite des repères préalables sous formes de dispositions visuelles. Il discute enfin de la relativité de la perception et de ses présupposés ce qui lui permet de définir un style cognitif propre à une époque, une culture, une société. Il reconstruit ensuite les attitudes corporelles et les gestes de l'époque qu'il étudie à partir des documents dont il dispose. Il passe en revue les attitudes conventionnelles utilisées par les artistes et les met en rapport avec ce qu'il a pu dégager précédemment. Peu à peu il dégage ainsi les dispositions d'esprit de l'homme de la Renaissance italienne, ses manières de considérer les couleurs, de compter et de « penser le géométrique », son regard moral et les rapports que celui-ci entretient à la représentation picturale. On est bien là dans une histoire sociale de l'art que Baxandall prolongera dans son ouvrage intitulé *Les formes de l'intention* (Baxandall, 1985/1991). Dans cet ouvrage, Baxandall cherche à comprendre comment nous déchiffrons les formes d'une œuvre d'art par rapport aux intentions qui paraissent avoir présidé à sa production. Et bien que Baxandall ne cite pas Riegl, c'est explicitement en portant son attention sur la « volonté de faire » (de l'art mais pas uniquement puisque Baxandall introduit dans son analyse comparatiste le récit de la construction d'un pont sur le Forth) que l'auteur mène une analyse qui prend ainsi à revers l'esthétique de la réception.

La liste pourrait être longue : Damisch pour le trait et le geste, *L'origine de la perspective* ou encore pour les transformations pratiques et théoriques d'un motif, le nuage ; Francastel mais aussi Wittkover ou Lavallée pour les techniques artistiques ; le Panofsky de *Idea* ou celui de *Architecture gothique et pensée scolastique* ; Pevsner pour les académies d'art ; Von Schlosser pour les littératures artistiques ; etc. Ces historiens, on le remarque, n'utilisent pas nécessairement le terme *Kunstwollen* même si tous s'intéressent aux intentions des différents acteurs de l'art, mais ils abordent cette question de l'intention artistique par l'étude de la transformation de modèles, des institutions, des œuvres, des artistes, des publics et de leur familiarité perceptive avec des styles d'œuvres, c'est-à-dire à travers, dirait Lazarsfeld, l'étude des différentes dimensions de l'expérience de l'art : techniques, idées et théories, transformation des modèles iconographiques ou autres séries stylistiques, publics et récepteurs, familiarisation, institutions et expression singulière.

On le constate donc, d'une part, les historiens ont dégagé des « dimensions » de l'expérience de l'art — ce dont Gombrich, par exemple, a su se saisir pour faire l'analyse [entre autre dans les textes regroupés dans *L'écologie des images* (Gombrich, 1982)]. Et, d'autre part, ils montrent aussi en s'intéressant aux œuvres de valeurs qu'il n'y a pas de contradiction entre l'analyse de généralités sociales et celle de la singularité de ces œuvres. Toutefois, on doit constater que l'histoire reste une saisie rétrospective du devenir humain. Ainsi Panofsky entre peu à peu dans les œuvres de Dürer par la mise en série de ces œuvres et leur intégration dans un contexte historique et culturel ; Settis invente, c'est-à-dire découvre « La tempête » de Giorgione en argumentant au moyen d'une origine iconographique plausible inscrite dans un cadre social et donc culturel étroit ; Baxandall, par une approche plus englobante, construit les modèles et des catégories d'appréciation des œuvres du Quattrocento, mais c'est toujours à partir de documents que ces historiens se saisissent de *séquences créatives* propres aux artistes dont ils étudient le devenir ou à la société dont ils nous offrent les règles du goût !

Histoire, sociologie et anthropologie

Et certes, histoire et sociologie n'ont pas la même histoire disciplinaire. Dans le chapitre « identité sociale et identité logique d'une discipline » du *Raisonnement sociologique* (Passeron, 1991, 57-58) Jean-Claude Passeron montre que leurs pratiques sont, en effet, ancrées dans des traditions professionnelles, des institutions et des modes de recrutement différents. Ces deux disciplines intellectuelles présentent d'ailleurs d'autres différences. Ainsi, l'histoire, comme pratique réglée du récit, porte avec elle le rapport au temps (Passeron, 1991, 67) — mais si rien n'interdit à la sociologie d'utiliser des matériaux venus du passé, sinon, peut-être, une tradition de recherche, rien ne lui interdit, non plus, la critique des sources documentaires, au nombre desquelles on peut compter les œuvres, comme à pu le faire méthodiquement l'histoire et en particulier l'Ecole des Annales et rien n'empêche qu'elle importe des concepts qui lui sont exogènes.

Pour caractériser le raisonnement sociologique dans ce qu'il a de spécifique, Jean-Claude Passeron s'appuie sur une comparaison entre la sociologie et l'histoire, cette dernière étant envisagée comme une pratique du récit. Il note d'abord que ce raisonnement est, d'une part, pris entre les nécessités descriptives et les écarts à la rationalité qui caractérisent toutes descriptions du monde social — lequel monde est, par définition, inépuisable parce que toujours susceptible d'être indéfiniment analysé en variations insubstituables les unes aux autres qui obligent à l'interprétation. Et, d'autre part, la logique démonstrative du raisonnement statistique. Cet aspect des choses est tout entier présent dans ce que Passeron désigne comme le « lexique infaisable » des mots de la sociologie qui a constitué sa thèse d'état, *Les mots de la sociologie* (Passeron, 1980). D'après cet auteur, la sociologie évolue par conséquent dans un espace intellectuel et sémantique complexe. Soumise à l'épreuve empirique, comme l'histoire, elle fonctionne selon un régime probatoire différent du régime poppérien de la réfutabilité. Vulnérables à l'épreuve empirique, les descriptions de la sociologie et de l'histoire tirent en effet leur efficacité de la cohérence de leur grille descriptive et des interprétations historiques armées par un corps de propositions théoriques appuyées par des exemples. « Bref [dit Passeron] un contexte historique [et sociologique] ne peut être que *désigné*, et, au mieux, comme une série approximative d'équivalences entre des contextes, sur quoi se fonde la construction des typologies. » (Passeron, 1991, 65). Quittant alors l'étude des œuvres du passé ou plutôt, utilisant l'histoire passée des œuvres étudiées pour, les mettant en série, neutraliser les valeurs qui en orientent le style, le sociologue peut, jouant de tous les instruments de sa discipline (de l'observation directe de type ethnographique à l'entretien, du questionnaire à l'interprétation des statistiques) apporter des informations nouvelles, différentes de celles de l'histoire de l'art, sur les interactions entre les œuvres, les producteurs d'œuvres de son époque, bref, sur les participants à des expériences esthétiques observables. Et rien n'interdirait, alors, une sociologie de l'art qui tiendrait compte des catégories et des concepts empruntés à l'histoire de l'art.

Et la Kunstwollen ?

Non seulement rien ne s'opposerait par conséquent à ce que la sociologie emprunte à l'histoire de l'art ses concepts mais, selon, l'auteur du *Raisonnement sociologique*, les deux fonctionneraient même selon un même type de régime descriptif. Rappelant ainsi que le caractère idéaltypique était central dans l'épistémologie de Max Weber, Jean-Claude

Passeron, rappelle aussi dans son texte « Qu'est-ce que la sociologie », résumé de sa conférence de l'Université de tous les savoirs, donnée le 2 avril 2000, la généralité de ces « stylisations ». Dans cet espace, il appelle « déictiques » ou encore « semi-noms propres » les concepts descriptifs qui sont utilisés par le sociologue. Ces mots de la langue de description conceptuelle doivent être référés, pour être compris par l'interlocuteur, à des « cas » historiques qui sont les objets de désignations, datés, localisés. Mais ils n'épuisent pas pour autant ce qu'il désigne et ne sont pas, non plus, épuisés par les descriptions.

Ainsi :

« ... aucune description définie énumérant des propriétés génériques ne peut à elle seule, transmettre le sens d'un mot comme « féodalisme » à un lecteur qui ignorerait l'existence de l'Occident médiéval, de la Chine des Royaumes Combattants, du Japon de l'ère Kamakura, etc. » (Passeron, 1991, 379)

« Quadrillant » le discours des sciences sociales, ces concepts produisent donc des généralités sociologiques qui permettent de formuler des assertions pertinentes lorsqu'ils sont indexés sur des singularités historiques qu'ils contribuent alors à conceptualiser. On désigne (on nomme) ainsi le cours du monde historique mais sans l'épuiser, en indexant les descriptions sur des coordonnées spatio-temporelles rassemblées et ordonnées dans des typologies. On peut d'ailleurs, je pense, reprendre la définition que Weber donne du tableau idéal (*Idealbild*) ou idéaltype dans son ouvrage *Essai sur la théorie de la science* dans la traduction de Freund (Weber, 1922/1992, 171-172), pour expliquer autrement ce rassemblement descriptif : « On obtient un idéal type *en accentuant unilatéralement un ou plusieurs* points de vue et en enchaînant une multitude de phénomènes donnés *isolément*, diffus et discrets, que l'on trouve tantôt en grand nombre et par endroits pas du tout, qu'on ordonne selon les précédents points de vue choisis unilatéralement, pour former un *tableau de pensée* homogène [*einheitlich*]. On ne trouvera nulle part empiriquement un pareil tableau dans sa pureté conceptuelle : *il est une utopie*. »

Pour Jean-Claude Passeron, cette attitude descriptive qui oblige à contextualiser, à circonstancier le cheminement explicatif et aboutit à une convergence d'arguments ramassés dans des typologies, pas calculables et par conséquent réfutables — une réfutabilité qui n'oblitére pas, le caractère scientifique des assertions — est générale au sociologue et à l'historien comme à l'ethnologue parce qu'elle est inscrite dans la langue descriptive. Elle est le résultat et l'outil du raisonnement comparatiste qui amorce la compréhension par accumulations de déictiques qui s'ordonnent dans la chaîne argumentative. C'est à mon avis cette place là qui peut être assignée au concept de *Kunstwollen* qui, dans ce cas, ne nécessite pas une définition stricte, qu'il n'a d'ailleurs jamais pu trouver, mais permet, comme les mots « féodalisme » ou « capitalisme », de fixer des descriptions (sans jamais en épuiser l'objet) et d'organiser des cheminements explicatifs toujours circonstanciés à l'objet qu'ils décrivent et à la manière de voir du chercheur. C'est à mon avis cette place là qui, dans le raisonnement de Riegl explique à la fois la richesse heuristique de ses descriptions et la malléabilité du concept.

Exemple : « Un plaisir de faire de la musique »

Je voudrais maintenant présenter un rapide exemple de ce qui constitue à mon sens l'expression d'une *Kunstwollen*. J'ai plutôt travaillé sur les arts visuels et les académies d'art, comme le montrent bien les références aux auteurs que je cite depuis le début de cette intervention, toutefois je tire cet exemple d'une recherche en cours et qui concerne la sociologie de la musique.

Actuellement en effet, je mène une enquête en m'intéressant à un compositeur, Philippe Boivin, et à son inscription dans la ville d'Ivry. Bien évidemment, je me pose des questions telles que : ce compositeur est-il un homme de métier ? D'institutions ? Un créateur isolé et inspiré ? Comment en déterminer les traits distinctifs puisque la figure de l'artiste se transforme historiquement et sociologiquement au gré des idées et des théories de l'art (Heinich, 1993) et puisque la « profession d'artiste » échappe en partie aux principaux déterminants sociologiques tels que les PCS (Moulin, Passeron et al. 1986) ? Ou encore quels types de publics accèdent à quels type d'œuvres ? Comment ? Mais en définitif ce qui m'intéresse c'est avant tout de comprendre comment, si une œuvre d'art, même lorsqu'elle est attribuée à un seul auteur, est le résultat d'une coopération entre de nombreux acteurs (Becker, 1988), ne pas perdre en cours de chemin descriptif ce qui en fait la spécificité, la singularité ? Pour tenter de répondre à cette question j'ai donc considéré que les différents participants aux expériences musicales de cette ville sont tous animés de *Kunstwollen* dont je m'attache à décrire les formes. Comme il faut faire court, j'adopterai comme point de vue préalable la figure du compositeur.

Une situation sociale

Né en 1954, Philippe Boivin a effectué des études de musicologie à la Sorbonne, d'écriture au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris et de composition avec Max Deutsch et Iannis Xenakis. Ses œuvres sont inscrites aux programmes de rassemblements de musique contemporaine comme le Festival de Percussion de Strasbourg, les Rencontres Internationales de Musique Contemporaine de Metz et d'institutions telles que la Maison de Radio-France ou le Centre Pompidou. Leur écriture résulte aussi bien de recherches dictées par une visée personnelle (*Domino II, Deux esquisses*, etc.) que de commandes passées par des formations ou des institutions : Percussions de Strasbourg pour l'IRCAM (*BIG.BUG*, 1989) ; Radio-France (*Chaconne*, 1989) ; Société Française de Musique Contemporaine (*Domino III*, 1990 ; *Domino IV*, 1993) ; ensemble ARS NOVA (*Cinq algorithmes*, 1990 ; *Concerto pour cuivres et percussions*, 1996) — elles peuvent être écrites, enfin, dans un but pédagogique, par exemple pour les épreuves de déchiffrement du Baccalauréat (*Trois petites lectures*) ou pour un concours de sortie de classe comme ce fut le cas, en 1995, pour la classe de percussion du C.N.S.M de Lyon. Son catalogue est fort d'environ trente œuvres et plusieurs prix et récompenses lui ont été décernés ainsi que des invitations en résidence (Fondation Gulbenkian, etc.).

On peut donc considérer Philippe Boivin comme un compositeur « visible » (Moulin, Passeron et al. 1986), « reconnu », c'est-à-dire clairement engagé et identifié dans le « monde de l'art » (Becker, 1988) qui est le sien, celui de la musique contemporaine et savante. Cet engagement se prolonge au-delà de la sphère créative. Actuellement en effet, Philippe Boivin, est directeur du conservatoire et responsable de la programmation musicale de la ville d'Ivry.

Tous les directeurs de conservatoire ne possèdent pas cette double fonction qui suppose des compétences dédoublées, elles-aussi — et un pouvoir certain. Inscrit dans un « projet de ville », ce pouvoir est éprouvé comme un « pouvoir de délégation », au service d'une action culturelle pensée sur le modèle populaire du TNP de Jean Vilar (à ce propos, cf. Laurent Fleury, 2003), ce qu'attestent les *concerts-sandwichs*, les *concerts-découvertes* ou *commentés* qui ont pour objectif de développer la familiarité d'un public avec une musique savante, contemporaine et/ou « classique » en fondant cette familiarisation sur la facilité d'accès, la coopération et l'échange avec des musiciens « de référence ».

Idea

On peut porter un premier regard sur cette situation artistique, en s'intéressant à la figure du compositeur en artiste :

Pour Philippe Boivin « être compositeur, c'est un état permanent. C'est très lié à la solitude ». C'est un désir, « de donner sens à sa solitude ». Mais cet « état » (créateur) « s'évanouit si on est comblé socialement » parce que le « désir se noie » dans la réussite sociale.

On retrouve dans ces propos l'usage de ce que Béra et Lamy appellent le « modèle du créateur » (Béra, Lamy, 2003) et qui définit l'artiste comme un individu désintéressé. Cette idée sociale de l'artiste, intensément vécue par les individus engagés dans ce type d'activités, a comme corollaire une attitude esthétique qui les poussent à « ...faire quelque chose qui n'existait pas avant » en vertu de ce que Panofsky désignait comme une « idée de l'art », une *Idea* (Panofsky, 1989) fonctionnant en « régime de singularité ». Selon Nathalie Heinich, ce « régime de singularité » est « ...un mode de qualification — au double sens de définition et de valorisation — qui privilégie l'unicité, l'originalité voir l'anormalité, et en fait la condition de la grandeur en art » et qui « ...s'oppose au "régime de communauté" qui, à l'inverse, privilégie ce qui est commun, standard, partagé, et qui tend à voir dans toute singularité une déviance, un stigmat » (Heinich, 2001 : 107). Idéologique donc (diraient les sociologues), cette posture contribue au genre d'œuvres que produit une époque : la recherche de la singularité (de l'œuvre et de l'artiste), apparaissant alors comme un « régime » de fonctionnement de l'invention et du renouvellement des schémas conventionnels.

On remarquera donc que la position institutionnelle de Philippe Boivin comme directeur de la programmation musicale et du conservatoire de la ville d'Ivry est en contradiction avec sa conception du créateur. Mais on remarquera aussi que le pouvoir de direction musicale dont il bénéficie était déjà effectif chez des musiciens comme Lully ou Bach — et qu'un Boulez a disposé d'un tel pouvoir institutionnel. On pourrait expliquer ce sens de la domination présent chez les compositeurs en arguant de leur inévitable coopération (et donc dépendance) avec les instrumentistes qui doivent exécuter leurs œuvres. Ce qui, pour les compositeurs contemporains apparaît plus crucial encore puisque le caractère *inouï* (au sens propre) des œuvres qu'ils composent ne rencontre pas nécessairement l'expérience pratique ou les dispositions d'esprit des interprètes. Mais à ces difficultés techniques et esthétiques s'ajoute une autre, celle du public. S'il faut, en effet, des instrumentistes formés, il faut aussi des publics formés, « préparés », pour apprécier des musiques dont l'intention est de rompre avec les schémas d'écoute estimés comme les plus courants. Malgré les tensions inévitables entre cette visibilité sociale due aux fonctions de direction de la musique (de la programmation et des enseignements) et un idéal du métier de compositeur pensé comme une recherche

introspective, les contradictions relevées restent donc en parfait accord avec l'idée d'un art à visée innovante qui doit se faire connaître et reconnaître (entendre) pour exister.

Une « volonté d'art » musical

Dans cette perspective, on peut, ici, aborder une facette (une seule, il faut faire court) du régime créatif de Philippe Boivin, en prenant comme exemple sa première pièce « reconnue » :

« La première pièce qui m'a lancée c'était pour un orchestre d'harmonie. On voulait rapprocher les compositeurs et les musiciens. Travailler avec les gens ». *Ouverture* (commande de l'état) fut créée à Metz, en 1983, lors de rencontres Internationales de Musique Contemporaine. Cette pièce d'harmonie était réalisée à partir de « la collecte sur le terrain d'un matériau original me permettant d'écrire une œuvre abordable par des orchestres d'harmonie conventionnels, et rester entièrement fidèle à mes conceptions esthétiques » c'est-à-dire être conforme à l'idée qu'« On ne peut pas être compositeur sans le travail avec les gens qui vont jouer. Après, je suis rentré dans le milieu. J'ai eu d'autres commandes mais ce fut plus difficile. *Ouverture* avait été créée en relation avec des musiciens. Je me retrouvais seul à ma table. »

On retrouve alors la tension entre l'*Idea* (idéalement la posture de l'artiste isolé) et la réalité pratique de l'invention des œuvres (pratiquement une coopération) dans le parcours qui suit ce premier succès — où cette tension réoriente l'activité créatrice à nouveaux frais :

« J'ai alors commencé un travail de fond. J'ai cherché quelles pouvaient être les bases pour fonctionner comme un compositeur professionnel. Pendant une quinzaine d'année, je me suis consacré à la programmation musicale. » En mettant au point le logiciel OPUS, un logiciel de composition musicale assistée par ordinateur qui fonctionne comme « un environnement », « j'ai réalisé mes propres programmes ; de l'idée jusqu'à l'édition de la partition ».

Au bout de ces expériences, aujourd'hui, pour Philippe Boivin : « Le fait de décider de faire une œuvre, ça vient d'un rencontre. Je suis très lent. J'ai pas une idée musicale, avant de commencer. » Dans cette logique, la pièce vient de la proposition d'un interprète ou d'un environnement. Pour ce compositeur, elle ne se réduira donc pas à un simple travail de papier puisque « poser un archer, ça fait parti de la composition ». En 1983, on relevait déjà que dans la pièce intitulée *ZAB ou la passion selon Saint-Nectaire*, l'impact du geste du contrebassiste était pris en compte après un travail réalisé avec le musicien (la posture de l'instrumentiste étant directement dessinée sur la partition). Présente dès les premières productions, cette idée que la « rencontre » était génératrice d'œuvres s'est donc métamorphosée et développée mais elle reste un thème récurrent de l'intention artistique de Philippe Boivin tant comme compositeur que directeur de conservatoire ou de la programmation musicale de la ville d'Ivry. A travers ces trois fonctions qui se mêlent, s'exprime alors différemment ce que Riegl appelait une même *kunstwollen*, une même « volonté d'art », ici musicale.

Conclusion : que peut-on retenir ?

On pourrait bien sûr envisager d'autres aspects de ce que j'ai appelé le « régime créatif » de ce compositeur mais à travers la description succincte et un peu sèche d'une situation sociale que j'ai mise en relation avec une œuvre, on comprend aussi qu'une « volonté d'art » se fraye un passage à travers les différentes dimensions du monde social sans jamais être déconnectée

de celui-ci. Sous ce régime créatif singulier, celui de Philippe Boivin, on peut donc percevoir la genèse de l'œuvre musicale comme un mixte de social (illustré ici par les « rencontres »), — d'un social « maîtrisé » bien sûr (ces rencontres peuvent être organisées, des ateliers peuvent être créés, etc.) — et de singularité, c'est-à-dire de la part la plus opaque à lui-même d'un individu et qui façonne ses doutes, ses peurs mais aussi ses plaisirs. Mais si le plaisir est ici celui de composer, il est aussi celui de faire connaître et pratiquer des œuvres musicales, bref de faire de la musique au sens large. On ne peut donc pas réduire un artiste à un homme de métier (musicien, plasticien, etc.) qui appliquerait une technique mais on ne peut pas non plus le réduire à une figure isolée dans la tour d'ivoire de l'inspiration ou du « génie ». Si par conséquent les traits distinctifs de cette activité, pas toujours professionnelle (mais qui l'est pour le compositeur objet de notre description) sont mouvants et difficiles à définir c'est probablement parce qu'il existe des *kunstwollen* différentes et qui s'expriment différemment dans des espaces bien sûr conventionnels, légitimes ou illégitimes, sur des registres parfois attendus ou inattendus, collectifs et singuliers. Et qui par conséquent peuvent faire l'objet de descriptions sociologiques. De cette communication on pourrait donc retenir que :

- La leçon de Riegl s'intéressant aux « styles », considérés à travers des séries d'ensembles formels mis en relation avec les facteurs d'élaboration des œuvres, mais plus généralement l'usage de l'histoire de l'art, permet de neutraliser les valeurs esthétiques en les situant historiquement et sociologiquement.
- Qu'il est possible de reconsidérer l'activité artistique en la déconnectant de sa « visibilité » (Moulin, Passeron *et al.* 1986), c'est-à-dire, par exemple, de faire une sociologie des pratiquants (modestes ou dits « exceptionnels », amateurs ou professionnels, producteurs et publics, etc.) d'un art (du théâtre, du dessin, de la musique, etc.) en s'intéressant à l'orientation de leurs conduites artistiques.
- Que si, pour les historiens de l'art il n'y a pas de contradiction entre le social et l'individu, il ne devrait pas il y en avoir non plus pour les sociologues. On peut d'ailleurs, ici, faire aussi référence à Bourdieu et Darbel, dans *L'amour de l'art* : « Ainsi, l'histoire des instruments de perception de l'œuvre est le complément indispensable de l'histoire des instruments de production de l'œuvre, dans la mesure où toute œuvre est en quelque sorte faite deux fois, par le créateur et par le spectateur ou mieux, par la société à laquelle appartient le spectateur. » (Bourdieu, Darbel, 1969, 76). Or, précisément, la notion de *kunstwollen* oriente le regard du chercheur sur les moyens de l'effectuation, pris au sens large de Bourdieu et Darbel mais aussi de Passeron – sociaux et individuels.

Pour finir, je voudrais insister sur le fait que je n'ai présenté ici que l'esquisse d'une réflexion que j'ai conduite à partir des recherches que je mène actuellement. Il n'y a, je l'espère rien d'exclusif dans la formulation de cette réflexion qui ne demande qu'à être reconsidérée. Je voulais simplement pointer que, comme le rappelait l'historien de l'art Berenson en 1950, « Bien que la terminologie de Riegl soit contestable, que ses notions psychologiques ne soient pas adéquates et datent, l'essentiel de ses théories, plusieurs de ses concepts historiques et esthétiques, toute sa démarche, conservent leur actualité et, de fait, ont un intérêt fondamental pour l'histoire de l'art » — et je pense aussi pour la sociologie.

Pascal Vallet

Références

- Baxandall, M., *L'OEil du Quattrocento*, Paris, Gallimard, 1992.
- Baxandall, M., *Les formes de l'intention*, Nîmes, Ed. J. Chambon, 1991.
- Béra, M. et Lamy, Y., *Sociologie de la culture*, Paris, Armand Colin, 2003.
- Becker, H., *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.
- Fleury, L., « Le public du TNP et la critique », in *Sociologie de l'art, Opus 3*, « La question de la critique », Paris, L'Harmattan, 2003, pp.49-77.
- Heinich, N., *La sociologie de l'art*, Paris, La découverte, 2001.
- Hennion, A., *La passion musicale*, Paris, A-M. Métailié, 1993.
- Mauss, M., *Sociologie et anthropologie*, [1950], Paris, Paris, PUF, 2001.
- Moulin, R., Passeron, J.-C., Pasquier, D. et Porto-Vasquez, F., *Les Artistes. Essai de morphologie sociale*, Paris, La Documentation française, 1985.
- Panofsky, E., *L'œuvre d'art et ses significations, essais sur les arts visuels*, [1921], Paris, Gallimard, 1969.
- Panofsky, E., *Idea*, [1924], Paris, Gallimard, 1989.
- Passeron, J.-C., *Le raisonnement sociologique. L'espace non-poppérien du raisonnement naturel*, Paris, Nathan, 1991
- Passeron, J.-C., « Le chassé-croisé des œuvres et de la sociologie », in Raymonde Moulin, *Sociologie de l'art*, La Documentation Française, Paris, 1986, pp. 449-459
- Passeron, J.-C. et Pedler E., *Le temps donné aux tableaux*, Marseille, CERCOM/IMEREC, 1991
- Riegl, A., *Questions de style*, Poitiers, Hazan, 1992.
- Riegl, A., *Grammaire historique des arts plastiques*, Paris, Klincksiek, 1978.
- Settis, S., *L'invention d'un tableau. « La tempête » de Giorgione*, Paris, , Ed. de Minuit, 1987.
- Wölfflin, H., *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Paris, Monfort, 1992.